

VESTIDO Y ESTATUS. REPRESENTACIONES DE LUTO EN LA ESTATUARIA HISPANORROMANA

DRESS AND STATUS. REPRESENTATIONS OF MOURNING IN HISPANO-ROMAN STATUARY

MARÍA LUISA LOZA AZUAGA¹

RESUMEN

El trabajo comienza con el estudio de una escultura romana, que decoró el arco de los Gigantes de Antequera (Málaga) y que presenta un tipo escultórico poco constatado. Las piezas identificadas remiten a una serie de esculturas de carácter honorífico y funerario, datadas desde época augustea hasta momentos flavios.

La prenda con la que se visten estas figuras se identifican con un tipo de vestido, el *ricinium*, característico del período de luto. Esta asociación permite adscribir estas representaciones a ambientes funerarios privados, figurando a la viuda. Asimismo, el tipo se asocia, en algunas ocasiones, con representaciones honoríficas de personajes públicos en el período de luto. En estos casos, el contexto y el programa iconográfico en el que aparecen algunas de estas esculturas han permitido asociarlas con el acontecimiento de las honras fúnebres decretadas en conmemoración de Germánico, proponiéndose su identificación con su viuda, Agripina *Maior*, en los monumentos erigidos tras la muerte de su esposo, en el obligatorio *tempus lugendi*, durante el año de luto.

SUMMARY

This study begins with a study of a Roman statue that decorated the *Arco de los Gigantes* (the *Giants' Arch*) in Antequera (Málaga, Spain) and that represents an infrequently found style of sculpture. The pieces identified belong to a series of honorific and burial sculptures, dated from the Augustan period to Flavian times.

The garment depicted in these statues is identified as an article of clothing, the *ricinium*, characteristically worn in periods of grieving. This association allows this type of representation to be ascribed to private burial events, representing the widow. Likewise, the type is sometimes associated with honorific representations of public figures during periods of mourning. In these cases, the context and iconographic program in which some of these sculptures appear have allowed them to be associated with Germanicus and the funeral rites

decreed in his honour, and we propose an identification with his widow Agrippina *Maior*, in the monuments erected after the death of her husband during the obligatory *tempus lugendi* (year of mourning).

PALABRAS CLAVE: escultura honorífica romana, *ricinium*, viuda, Agripina *Maior*, Medina Sidonia, *Osqua*.

KEY WORDS: Roman honorific sculpture, *ricinium*, widow, Agripina *Maior*, Medina Sidonia, *Osqua*.

INTRODUCCIÓN

El arco de los Gigantes (Figs. 1-2), construido en 1585 en honor del rey Felipe II como una nueva puerta de la ciudad de Antequera (Málaga), se ornamentó con una serie de soportes epigráficos de época romana procedentes de Antequera, la romana *Antikaria*, y de los yacimientos arqueológicos correspondientes a otras antiguas ciudades romanas y localizados en el entorno como *Singilia Barba*, *Osqua*, *Nescania* e *Iluro*. Se hizo bien trayendo las propias piezas antiguas o bien transcribiendo aquellas inscripciones, difíciles de extraer, en nuevos soportes, e incluso grabando esos epígrafes antiguos sobre piedras antiguas cuya inscripción original fue antes borrada. En este monumento tuvieron también cabida una serie de esculturas romanas que, por ser fragmentarias, fueron convenientemente restauradas y completadas para su inserción en el arco, de tal forma que completaban el programa iconográfico alusivo a la grandeza de Felipe II.²

¹ Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía. E-mail: marial.loza@juntadeandalucia.es. Trabajo realizado dentro de las actividades del Grupo de Investigación «Historiografía y Patrimonio Andaluz» (ref. HUM 402, del Plan Andaluz de Investigación), así como del proyecto de I+D del Ministerio de Ciencia e Innovación «*Marmora* de la *Hispania* meridional» (ref. HAR2009-11438HIST), financiado parcialmente con fondos FEDER.

² Sobre el significado del Arco de los Gigantes en relación con Felipe II puede consultarse, ahora, S. Panzram, «Philipp II. Kam nur bis Sevilla... Der 'Arco de los Gigantes' in Antequera», *Espacios, usos y formas de la epigrafía hispana en épocas antigua y tardoantigua*, Homenaje al Dr. Armin U. Stylow, Anejos de AEspA XLVIII, Mérida, 2009, 247-258, donde se alude al carácter marcadamente político que tuvo este monumento y lo pone en relación con otro arco triunfal, efímero en este caso, erigido en Sevilla con



Figura 1. El Arco de los Gigantes de Antequera, cara exterior o principal, en la actualidad. Foto: Autor.



Figura 2. *Idem*. Detalle de la parte superior del arco, con la escultura del león en la parte izquierda. Foto: Autor.

Tras diversas pérdidas, que afectaron, sobre todo, a las esculturas y piezas epigráficas no empotradas en la estructura, el arco fue desmantelado en los inicios del siglo xx, y los elementos epigráficos y escultóricos que formaban parte todavía de su ornamentación fueron guardados y se encuentran en el actual Museo Municipal de Antequera,³ donde se pueden identificar las diferentes esculturas y epígrafes que compusieron esta singular realización arquitectónica.

La procedencia de estos epígrafes y esculturas, así como el contexto arqueológico del que formaron parte se pueden reconstruir, en buena parte, gracias a los datos que nos proporciona el texto de una obra anónima, titulada *Edificio de la ciudad de Antequera con las medallas antiguas halladas en ella*, del que se conserva una copia en la Biblioteca Colombina y Capitular de Sevilla, impresa, sin año de edición,⁴ cuya redacción ha sido atribuida a diversos autores.⁵ Las referencias a las procedencias de las inscripciones romanas han sido justamente valoradas por la investigación, como queda en evidencia en la reedición del CIL II/5, correspondiente al *Conuentus Astigitanus*, pero no se ha valorado suficiente esta fuente en relación al estudio de las esculturas.⁶

motivo de la visita del Rey a la ciudad en 1570, según J. de Mal Lara, *Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla a la C.R.M. del Rey D. Felipe II: con una breve descripción de la ciudad y su tierra*, Sevilla, 1992. Fue un intento de establecer una relación más cercana entre la ciudad de Antequera y el propio monarca, relación que no debió existir.

³ Sobre el origen y colecciones del Museo Municipal de Antequera cf. M. Cascales Ayala, «Presente y futuro del Museo Municipal de Antequera», *Jábega*, 92, 2002, pp. 37-44.

⁴ Una copia de esta obra también fue recogida por Alberto Henrico de Sallengre en el volumen tercero de su *Novus Thesaurus Antiquitatum Romanorum*, con el título *Incerti scriptoris interpretatio inscriptionum et epitaphiorum quae Antiquariae quae urbs est Baetica in Hispania* (cf. A. H. de Sallengre, *Novus thesaurus antiquitatum romanorum*, III, Hagae-Comitum, 1719, pp. 832-864). Una traducción de esta obra puede consultarse en R. Larreta Zulategui, *Edificio de la ciudad de Antequera con las medallas antiguas halladas en ella*, Memoria de Licenciatura, Universidad de Sevilla, 1977 (inérita). Utilizamos las copias que nos ha proporcionado D. José Escalante, director del Archivo Municipal de Antequera y a quien queremos mostrar nuestro agradecimiento por sus observaciones para la confección de estas notas, así como las facilidades para la consulta de estas obras.

⁵ Sobre la autoría de este opúsculo puede consultarse, R. Atencia Páez, «Problemática de la epigrafía antikariense», *Arqueología de Andalucía Oriental: Siete Estudios*, Málaga, 1981, pp. 133-144, donde se destaca además que E. Hübner, en *CIL II*, adscribió a *Antikaria* todas las inscripciones de diversas procedencias contenidas en el arco, provocando un evidente y mayúsculo error.

⁶ En la actualidad estamos realizando un estudio más completo de todas las piezas escultóricas que se insertaron en el arco de los Gigantes.

Nos queremos centrar en esta ocasión en una de ellas que presenta gran singularidad iconográfica, que fue desmontada del Arco en los inicios del siglo xx y —tras un período de más de cincuenta años— en la década de 1960 fue incorporada a los fondos del recién creado entonces Museo Municipal de Antequera. Esta escultura ha sido considerada incluso por algunos estudiosos como obra moderna coetánea con la erección de este monumento, pero podemos clasificar con seguridad lo conservado como de época romana. Es por ello que su superficie está muy desgastada, con señales evidentes de haber sufrido las inclemencias del paso del tiempo y presenta, además, un profundo surco que atraviesa longitudinalmente la práctica totalidad de la parte delantera del cuerpo, mientras que la parte posterior ha sufrido menos, pues se conservaba adosada a la pared. Puesto que tres eran las esculturas de gran formato que decoraban el arco —una representación de Hércules, una estatua imperial thoracata y una tercera que se identifica como togada de P. Magnio Rufo Magoniano, pero que, realmente, es femenina vestida—, creemos que debe ser identificada con esta última. Como se verá, en la documentación gráfica se representa completa, mientras que actualmente faltan cabeza, brazos y zona inferior, que posiblemente se le añadieron para completarla, si nos fiamos del dibujo citado y del hecho de que originalmente la cabeza y brazos debían ser piezas aparte y faltarían, como se dice de forma expresa. Es incluso posible que tales aditamentos modernos no fueran mármóreos, sino añadidos en materiales más fáciles de trabajar, quizás yeso, lo que seguramente justifica que los cortes correspondientes no sean lisos, o más bien que las roturas actuales sean fruto del deterioro posterior de la pieza durante los siglos que estuvo colocada al pie del arco y no corresponden a las superficies originales a las que se les habrían aplicado los añadidos.

En efecto, de la escultura que nos ocupa, se hizo en la obra citada antes la siguiente descripción, en la que se indica que fue descubierta en el llamado Cerro del León (Villanueva de la Concepción, Málaga), sitio de la ciudad romana de *Osqua*:

Haec venietibus à foro nundinatio litigiosum versus ad dextram obi erat togati cuiusdam signu P. Magnio tribuno militum inscriptum inuentum autem in cole (ve nostrates dicunt) Leone intra donni Ferdinandi Xaconi agros capite, de brachiis truncum. Quod pristinae integritati restitutum, aeneum baculum in manu gestae sui magistratus insigne. Illi stilobata pedibus inniti-

*tur, quam Alphonsus Segura Doconius ciuitatis huius senator eidem ...*⁷

Ya en el siglo XVII el padre Francisco de Cabrera, en su obra manuscrita *Descripción de la ciudad de Antequera*, hace una descripción del Arco de los Gigantes en 1646, con un interesante dibujo del frente (Fig. 3):

«Como se va de la Plaza de la Feria a entrar por la puerta nueva (que llaman de los Gigantes) esta una estatua de mármol blanco a la mano derecha que se halla en el Cerro del León, en una heredad de D. Fernando de Chacón, que tiene doce pies de largo que en la basa la inscripción siguiente...».⁸

Debió conocer la obra anterior, aunque sus descripciones complementan las que hace el anónimo autor del *Edificio...* Así, aporta un nuevo dato con respecto a lo recogido por esta obra en lo referido al tamaño de la escultura, que estima en doce pies. El pie tiene una medida aproximada algo menor a los 30 cm⁹ por lo que el tamaño de la escultura debería ser aproximadamente de tres metros, lo que no concuerda con la escultura conservada en el Museo Municipal de Antequera, que con los añadidos no debió sobrepasar el metro ochenta. La única solución que encontramos para explicar esta diferencia es que fray Fernando de Cabrera sumase al tamaño de la escultura el de la basa que lo sostenía y de la que habla a continuación y que estaba dedicada a Publio Magnio.

LA ESCULTURA DE OSQVA (Figs. 4, A-C)

Su identificación como togado en los eruditos citados se debía a la rareza del tipo de vestimenta con la que cubre el cuerpo, que oculta las formas feme-

ninas, y que en algunas ocasiones se ha descrito como una toga femenina. Por el contrario, se trata de una escultura femenina, labrada en un solo bloque, con unas dimensiones que no debieron superar el tamaño natural, en torno a 1,70-1,80 m de altura¹⁰. Presenta en la parte superior restos del orificio de sección circular para insertar la cabeza, que debió ser pieza aparte. El brazo izquierdo sólo se ha conservado hasta la altura del hombro y el derecho hasta la altura del codo, estando la parte inferior del cuerpo desaparecida desde la altura de las rodillas; el costado izquierdo presenta una fractura longitudinal. Las descripciones antiguas aluden a que la escultura fue completada al menos con un báculo de bronce —que no se recoge en el dibujo del siglo XVII— y muy posiblemente debió terminarse también con una cabeza masculina no pertinente.

Como ya se vio antes, esta escultura nos ha sido transmitida a través de un dibujo (Fig. 3), inserto en la obra del padre Cabrera, que a grandes rasgos se corresponde con la pieza conservada en el Museo Municipal de Antequera, sobre todo en la forma de la caída como un gran triángulo que adopta el manto en la parte delantera, aunque no lleva cingulo, que quizá pueda considerarse un añadido del dibujo. Además, la forma abierta de la disposición de los brazos sería fruto del añadido de éstos y de la libertad evidente del dibujo, como asimismo se aprecia en la representación del relieve superior de cuatro figuras, que corresponde a un tema de sacrificio que decora un altar actualmente conservado y que poco se parece al original, como se dirá más adelante.

El material en que se ha labrado la escultura es una caliza blanca local, procedente de las cercanas canteras de la sierra del Torcal, de una calidad alta-media, llamada actualmente crema Torcal, cuya menor dureza que el mármol contribuye a su mal estado de conservación, con claros signos de desgaste. Quizás el original se remató con algún tipo de estucado, que destacaría los volúmenes y le conferiría una cierta plasticidad a la superficie, resaltando sus formas, ayudado por el colorido posterior.

La figura está vestida con larga túnica y manto o *palla*, dispuesto alrededor del cuerpo, de forma que debió cubrir también la cabeza. La túnica, con un escote triangular, está oculta en su mayor parte bajo la *palla*, quedando al descubierto en la zona del cuello

⁷ *Edificio de la ciudad de Antequera...* (nota 4), p. 11; cuya traducción sería: «Según se venía de la plaza del Mercado a la plaza de los litigantes, se veía a la derecha la estatua de un togado dedicada al tribuno de los soldados P. Magnio, encontrada en el Cerro del León (según le llamaban nuestros compatriotas), dentro de los campos de D. Fernando Chacón, con la cabeza y los brazos truncados. Restaurada a la antigua forma, lleva en su mano un báculo de bronce, distintivo de su magistratura. Apoyaba sus pies en el estilóbato que el concejal Alfonso Segura Doconio regaló a esta ciudad...» (traducción de R. Larreta Zulategui).

⁸ F. de Cabrera, *Descripción de la Fundación, Antigüedad, Ilustre y Grandezas de la muy noble ciudad de Antequera*, Antequera, 176v, reproducción que conserva el Archivo Histórico Municipal de Antequera, y que presenta además adiciones de Luis de la Cuesta datadas hacia 1679.

⁹ C. Neuhauser, *Matemáticas para ciencias*, Madrid, 2004, p. 15.

¹⁰ Dimensiones conservadas: 1,38 x 0,65 x 0,34 m. Museo Municipal de Antequera, Signatura: n.º: 1.51, sección Arqueología. Agradecemos las facilidades que nos ha prestado para el estudio de esta pieza Manuel Romero, arqueólogo municipal de Antequera. Cf. <http://www.antequera.es/antequera/User-Files/File/temp/catalogo/TOGADOARCOGIGANTES.pdf> (Fecha de consulta: 26 de octubre de 2010).

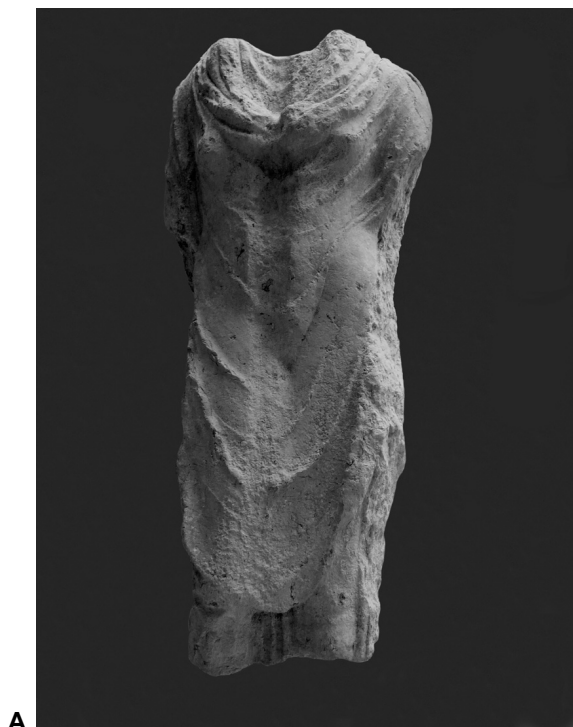
**A**

Figura 4, A. Escultura femenina de *Osqua* (Cerro del León, Villanueva de la Concepción, Málaga); frente. Museo Municipal de Antequera. Foto: Autor.

**B**

Figura 4, B. *Idem*; posterior. Foto: Autor.

**C**

Figura 4, C. *Idem*; detalle del pecho. Foto: Autor.



Figura 5. Estatua femenina del teatro de *Segobriga* (Saelices, Cuenca). Negativo: D-DAI-MAD-R61-84-3 (G. Fittschen-Badura).



Figura 6. Estatua femenina de *Asido* (Medina Sidonia, Cádiz). Ayuntamiento de Medina Sidonia. Foto: Autor.

y de las piernas, desde la altura de las rodillas. El manto tiene un amplio desarrollo y cubre la mayor parte del cuerpo, así como la cabeza, según muestran los pliegues conservados sobre los hombros, de forma que uno de los extremos cae desde el hombro izquierdo a lo largo de toda la espalda.

La escultura, concebida para ser vista de forma frontal, presenta el brazo derecho extendido a lo largo del cuerpo, mientras que lo conservado del izquierdo no permite conocer la posición exacta que tendría. Sin embargo, la comparación con los otros ejemplares mejor conservados en esa parte de la figura, permiten pensar que ambos brazos estarían colocados en posición caída a lo largo del cuerpo.

El modelado general de la figura es de mediana calidad y evidencia —junto al uso del material local— que asimismo nos encontramos ante la obra de un taller local. El trabajo de los paños es muy descuidado y es especialmente patente en el trabajo de los pliegues, que se han labrado de forma superficial, sin apenas profundidad y con un modelado muy plano, casi sin efectos de claroscuro, lo que asimismo sugiere una fecha de ejecución temprano imperial. Los volúmenes están escasamente marcados y casi no se apre-

cian las formas femeninas bajo el manto; tan sólo a la altura del pecho, donde el trabajo de los pliegues es más cuidado y con una mayor profundidad, se marca el contorno del busto. Presenta la pierna derecha flexionada y adelantada con respecto a la izquierda, ambas bien diferenciadas bajo el manto mediante dos amplios pliegues que caen desde la altura de las caderas a lo largo de las piernas, con un perfil triangular desarrollado. Debido a su posición y concepción para ser vista de frente, presenta la parte posterior apenas sin trabajar; tan sólo se ha señalado, de manera muy somera, el contorno del extremo del manto, que recorre la espalda y dispone dos amplios pliegues circulares en la parte central de la misma y en la parte inferior, junto a la pierna izquierda.

Esta escultura responde a un tipo poco conocido en los repertorios iconográficos femeninos de *Hispania*, aunque podemos identificarlo en otras tres esculturas hispanas, que, no obstante, muestran ciertas variantes en la colocación de los brazos, que las diferencian.

La primera de las esculturas a la que nos referiremos procede de la escena del teatro romano de *Segobriga* (Saelices, Cuenca) y fue hallada en las excavaciones que se desarrollaron en los primeros años de la

década de 1970¹¹ (Fig. 5), mientras que la segunda procede de la ciudad romana de *Asido* (Medina Sidonia, Cádiz), y hoy se conserva en el Ayuntamiento de esta localidad¹² (Fig. 6). En ambos casos, como en el ejemplar de Antequera, las figuras se hallan arropadas y veladas con una amplia *palla*, que envuelve la parte superior del cuerpo y las piernas hasta la altura de las rodillas, dejando a partir de aquí visibles los pliegues de la túnica. No obstante, el manto, cuyo extremo cae a lo largo de la espalda, está en ambos casos más ajustado alrededor del cuello que en el ejemplar antequerano, y no deja la túnica al descubierto en esta zona. Pero la diferencia más evidente se encuentra en la disposición de los brazos; así, mientras estas esculturas los extienden hacia el espectador en una posición que algunos autores han denominado como orante, en la conservada en Antequera podemos suponer que se colocaban caídos a ambos lados del cuerpo, según ya explicamos antes.

Esa última disposición de los brazos se testimonia en una cuarta escultura hispana de esta misma serie. Corresponde a una estatua fragmentaria que fue hallada en el año 2004 en el transcurso de unas excavaciones desarrolladas en la calle Muñices, de Córdoba¹³ (Fig. 7), y presenta, pues, una mayor similitud con el ejemplar antequerano, tanto en la colocación del manto, según se advierte en la zona que



Figura 7. Estatua femenina, procedente de las excavaciones de C/ Muñices de *Colonia Patricia* (Córdoba). Foto: J. Liébana; cortesía de J. A. Garriguet.

cubre el brazo derecho, cuanto en la postura de los brazos, dispuestos asimismo a lo largo del cuerpo. La figura cordobesa está asimismo ejecutada en una caliza local y muestra la superficie escasamente trabajada, ya que fue concebida para ser recubierta con algún tipo de estucado, como capa de preparación sobre la que se aplicarían los colores que completarían el aspecto final de la escultura. Estas particularidades, como son el uso de la piedra local y su tosca ejecución, han llevado a su editor a considerar que se trata de obra de un taller local que trabajó en *Colonia Patricia* hacia la segunda mitad del siglo I a. C., en un momento anterior a la introducción en *Hispania* del uso del mármol y en el que la utilización de las piedras locales estucadas suple esta carencia.¹⁴ Los datos aportados por la excavación y

¹¹ M. Osuna, *Catálogo del Museo de Cuenca*, Madrid, 1976, p. 51; M. Almagro Basch, *Segobriga (ciudad celtibérica y romana)*. Guía de las excavaciones y museo, Madrid, 1986, p. 62, lám. XLI; M. Fuchs, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum*, Mainz, 1987, lám. 77, I; G. Sesé, *El teatro romano de Segobriga*, Tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense, 1994, pp. 341ss., n° 1, lám. 63; M. Trunk, «Zur Bauornamentik des römischen Theaters von Segobriga», *MM*, 39, 1998, p. 158, n° 40 y 173, S7; L. Baena, «Tipología y funcionalidad de las esculturas femeninas vestidas de Hispania» en P. León y T. Nogales (coords.), *Actas de la III Reunión de Escultura Romana en Hispania (Córdoba, 1997)*, Madrid, 2000, p. 8; D. Boschung, *Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses*, Mainz am Rhein, 2002, p. 90, n° 26.7; J. A. Garriguet, *La imagen del poder imperial en Hispania. Tipos estatuarios*, Murcia, 2001, pp. 37-38, n° 52, lám. XVI, 1. Vid., E. Marin, A. Claridge, M. Kolega e I. Rodà, «Le due sculture inedite (nn. 3-4) del Augusteum di Narona: Ottavia e Antonia minor?», *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, LXXIX, 2006-2007, pp. 199-200.

¹² L. Baena, «Tipología y funcionalidad... (nota 11), p. 8; C. Marcks, *Formen Statuarischer Repräsentation von Privatpersonen in Hispanien zur Zeit der Republik und der Kaiserzeit*, Köln, 2005, p. 198, n° 30, lám. 10, 3; L. Baena, «Estatuas togadas y femeninas vestidas», en P. León (coord.), *El Arte romano de la Bética. La escultura*, Sevilla, 2009, pp. 271-272, fig. 376.

¹³ J. A. Garriguet, «*Verba volant, Statuae (nonnumquam) manent*. Aproximación a la problemática de las estatuas funerarias romanas de Corduba-Colonia Patricia», *Anales de Ar-*

queología de Córdoba, 2006, 17, vol. I, 3, pp. 211-216. Agradezco a José Antonio Garriguet sus indicaciones y el envío de la fotografía de la escultura procedente de Córdoba.

¹⁴ *Ibidem*, loc. cit.; P. León, «Ornamentación escultórica y monumentalización en las ciudades de la Bética», en W. Trillmich y P. Zanker, (eds.), *Stadt und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit*, München, 1990, pp. 367-380.

estudio tipológico del monumento funerario en cuyo contexto arqueológico se produjo su hallazgo, parecen concordar con la fecha propuesta mediante el estudio de la escultura.¹⁵ Se trata, pues, de una estatua sepulcral que se expondría en dicho mausoleo, seguramente de la viuda. En relación a este tema, hay que considerar un relieve sepulcral del Museo Nazionale Romano, uno de los paralelos más cercanos para la escultura de calle Muñices, en el que, junto a un matrimonio, se ha representado un segundo busto femenino, cuya identificación ha sido muy discutida, y que, posiblemente, se pueda identificar con un familiar cercano.¹⁶

REPRESENTACIONES DE AGRIPINA MAIOR, COMO VIUDA, DENTRO DE PROGRAMAS DINÁSTICOS

Fuera de *Hispania* y en un contexto diferente, en este caso ligado al culto que la familia julio-claudia recibió en el *Augusteum* de *Narona*, se halló una escultura femenina del mismo tipo que las hispanas que hemos referido.¹⁷ La figura viste una túnica y una *palla* que envuelve casi todo el cuerpo, excepto la parte inferior, con el manto curvado sobre el pecho en una serie de pliegues concéntricos y con uno de sus extremos que cae desde el hombro izquierdo a lo largo de toda la espalda; también los brazos se extienden hacia el espectador (Figs. 8 y 9 A-B). El manto en la parte superior frontal del cuerpo tiene una apertura en forma de V que deja al descubierto parte de la túnica, como en la pieza antikariense. Se ha propuesto la identificación de esta escultura con Octavia, en función de su lugar de hallazgo en el citado edificio, ya que estaba colocada originalmente en el ángulo de la grada meridional, junto a una escul-

tura masculina identificada con Agripa y a otra femenina, tipo Koré, tenida con dudas como Julia.¹⁸

El tipo iconográfico es, pues, poco usual dentro y fuera de la Península Ibérica, y se ha hecho proceder de prototipos helenísticos, entroncando con una serie de figuras que integran el denominado tipo *Allia-Berlín*, aunque con diversas variantes.¹⁹ El tipo *Allia-Berlín* tiene la mano derecha bajo el manto, desde donde lo sujeta, desplegándose aquél sobre la pierna en una serie de pliegues abiertos en abanico. Por el contrario, en el tipo que nos ocupa el manto envuelve por completo la parte frontal del cuerpo, desarrollándose en una serie de pliegues curvos que bajan hasta la altura de las rodillas. Este tipo de plegado le confiere al vestido una extrema sencillez, alejado de otros modelos parecidos, en los que las diferentes posiciones de los brazos provocan un movimiento más acusado con un plegado de los paños del manto más complejo. En otras ocasiones, como ocurre en la escultura conocida como *Sulpicia Platorina* del Museo Nazionale Romano, se representa un tipo iconográfico asimismo relacionado con el anterior, pero que se diferencia en la propia calidad de representación del manto con que cubre la cabeza, que asemeja un tejido más ligero. Además, exhibe un juego de paños más acusado, que se puede atribuir a la cronología algo más tardía de este ejemplar, fechado en época flavia por el tipo de peinado.²⁰

Procedente también de ambientes funerarios, aunque con una datación más temprana asignable en torno a finales del siglo I a. C., la antes citada escultura cordobesa de calle Muñices se ha relacionado con otro relieve del Museo Nazionale Romano, que Garriguet considera como el paralelo más cercano de la escultura.²¹ En este relieve se representa a una mujer de medio cuerpo, y llama efectivamente la atención las semejanzas en la disposición del manto, que cubre la

¹⁵ J. L. Liébana y A. B. Ruiz, «Los monumentos funerarios de la plaza de la Magdalena. Un sector de la necrópolis oriental de Corduba», *Anales de Arqueología Cordobesa*, 2006, 17, I, pp. 297-324.

¹⁶ E. Kleiner, *Roman Group Portraiture. The Funerary Reliefs of the Late Republic and Early Empire*, New York-London 1977, p. 230, n° 60; V. Kockel, *Porträtsreliefs stadtrömischer Grabbauten. Ein Beitrag zur Geschichte und zum Verständnis der spätrepublikanisch-frühkaiserzeitlichen Privatporträts*, Mainz am Rhein, 1993, pp. 176-177, n° LI; J. A. Garriguet, *op. et loc. cit.* (nota 13).

¹⁷ E. Marin, M. Kolega, A. Claridge e I. Rodà, «Les estàtues de l'Augusteum», en E. Marin e I. Rodà, (eds.), *Divo Augusto. El descubrimiento de un templo romano en Croacia*, Split, 2004, pp. 70-71 y 72, n° 3; E. Marin, A. Claridge, M. Kolega e I. Rodà, «Le due sculture inedite...» (nota 11), pp. 199-201. Sobre el *Augusteum* narbonense, en general: E. Marin e I. Rodà, (eds.), *Divo Augusto. El descubrimiento de un templo romano en Croacia*, Split, 2004.

¹⁸ E. Marin, M. Kolega, A. Claridge e I. Rodà, «Les estàtues...» (nota 17), pp. 113-120, n° 7 (Agripa) y n° 3 (estatua femenina tipo koré); E. Marin, A. Claridge, M. Kolega e I. Rodà, «Le due sculture inedite...» (nota 11), p. 200, n° 7 (Agripa) y n° 5 (¿Julia?).

¹⁹ L. Baena, «Tipología y funcionalidad...» (nota 11), p. 4; J. A. Garriguet, *La imagen del poder...* (nota 11), p. 73-74; J. A. Garriguet, «*Verba volant...*» (nota 13), pp. 215s.; E. Marin, A. Claridge, M. Kolega e I. Rodà, «Le due sculture inedite...» (nota 11), pp. 199-200; E. Marin, M. Kolega, A. Claridge e I. Rodà, «Les estàtues...» (nota 17), pp. 113-120, n° 7 (Agripa).

²⁰ A. Linfert, *Kunstzentren hellenistischer Zeit. Studien an weiblichen Gewandfiguren*, Wiesbaden, 1976, pp. 58ss. F. Taglietti, «Statua femminile iconica, c.d. Sulpicia Platorina», en A. Giuliano (ed.), *Museo Nazionale Romano, Le Sculture*, 1, 8, Roma, 1985, pp. 510-512.

²¹ E. Kleiner, *Roman Group Portraiture...* (nota 16), p. 230, n° 60; V. Kockel, *Porträtsreliefs...* (nota 16), pp. 176-177, n° LI; J. A. Garriguet, «*Verba volant...*» (nota 13), *loc. cit.*

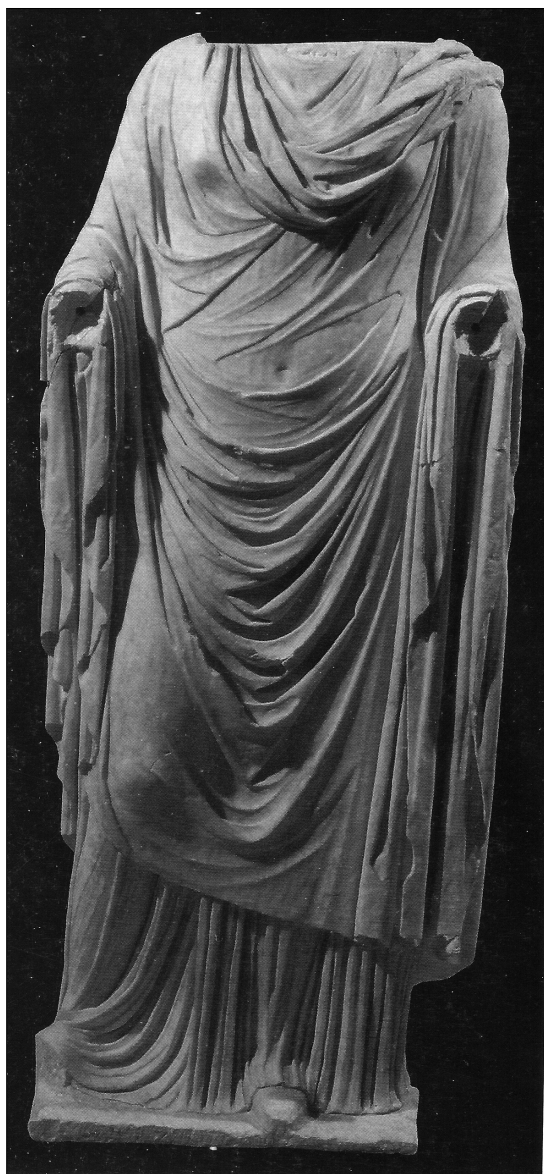


Figura 8. Estatua femenina del *Augusteum* de Naroná, según E. Marin, A. Claridge, M. Kolega e I. Rodà (2006-2007, fig. 4).

cabeza y se despliega sobre los hombros y el pecho en pequeños plegados paralelos, debido a la posición de los brazos, extendidos a lo largo del cuerpo; sin embargo, se diferencia en la calidad del tejido del manto, que parece más tenue, dejando translucir las formas del cuerpo que envuelve, a diferencia del pesado manto con el que se cubre la de Córdoba.

En un relieve funerario del norte de Italia, de los alrededores de Altino, que se fecha también en momentos augusteos, se constata una disposición del manto

y una postura de los brazos similar a este grupo de esculturas.²² Tanto estos paralelos italianos aducidos como la escultura cordobesa antes referida se integran en espacios privados y proceden de ambientes funerarios, mientras que la del teatro de Segobriga y el ejemplar de Naroná se vinculan a espacios públicos.

Especialmente significativa es la pieza de Naroná, porque fue hallada precisamente en el *Augusteum* o templo dedicado al culto imperial. Además, se ha propuesto, como hemos indicado, su interpretación como una estatua icónica destinada a sustentar un retrato de Octavia, hermana de Augusto, por el contexto en el que se hallaba, proponiendo su inserción desde la época augustea en el programa iconográfico del *Augusteum* naronense.²³ Una gran parte de este edificio fue excavado en 1995 y en el transcurso de estos trabajos se recuperaron, al menos, doce esculturas, pero tres cabezas habían sido fruto de hallazgos fortuitos en momentos anteriores. Este conjunto estatuario imperial, uno de los más amplios y significativos conocidos en el mundo romano, está compuesto, pues, al menos, por quince esculturas. Además, a ellas hay que sumar otra serie de fragmentos diversos y se puede llegar a restituir hasta un número de veinte personajes, todos presentes en las procesiones del *Ara Pacis* e integrantes de la *Gens Augusta*, entre los que se incluyen varios familiares femeninos, como la propia Livia, cuya cabeza se conserva hoy en el Ashmolean Museum de Oxford. No obstante, nos interesa la identificación con Octavia que se ha hecho de la escultura nº 3, ya que —como se dijo— presenta un tipo iconográfico muy semejante a la de Antequera. La figura se hallaba caída junto a la escultura nº 7, un togado que se ha propuesto identificar con Agripa, y una escultura femenina tipo koré praxitelica, posiblemente una representación de Julia. La situación que la escultura ocupaba en este recinto ha llevado a sus editores a sugerir que puede tratarse de Octavia.²⁴ Por el contrario, la escultura nº 4 del *Augusteum* de Naroná, situada junto a la anterior, pero con un tipo mejor conocido, derivado de la Hera Borghese y la Koré Albani, ha sido identificada con Antonia Minor, madre de Germánico.

²² H. Pfuhl, *Römische Porträtstelen in Oberitalien. Typologie und Ikonographie*, Mainz am Rhein, 1989, p. 224, nº 172.

²³ E. Marin, A. Claridge, M. Kolega e I. Rodà, «Le due sculture inedite...» (nota 11), pp. 199-201.

²⁴ E. Marin, «Livie à Naroná», *Comptes-rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 2003, vol. 147, nº 2, pp. 957-974. E. Marin, A. Claridge, M. Kolega e I. Rodà, «Le due sculture inedite...» (nota 11), pp. 177-204.

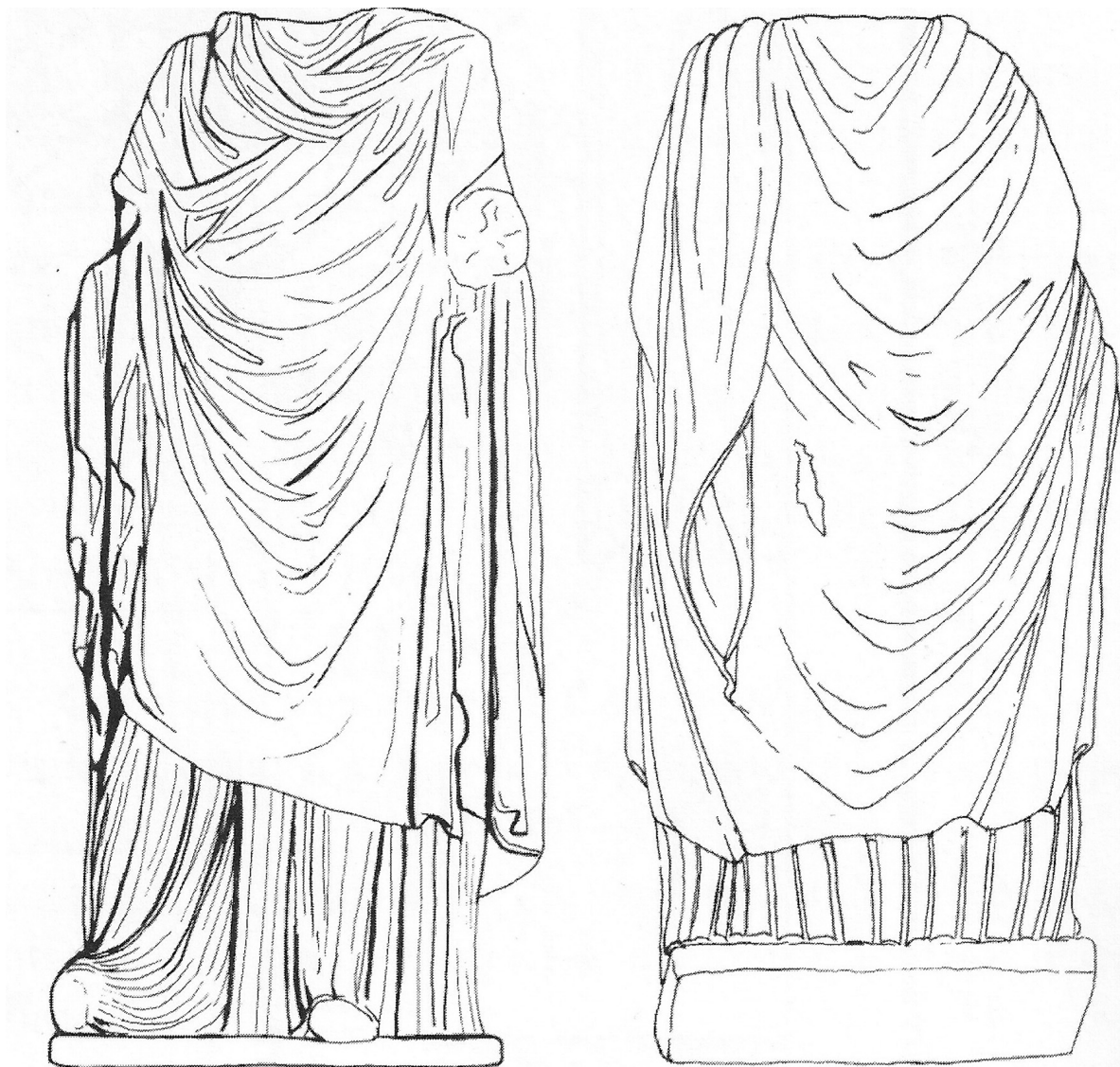


Figura 9. Dibujo de la estatua femenina del *Augusteum* de *Narona*, reproducida en la figura anterior, según E. Marin, A. Claridge, M. Kolega-e I. Rodà (2006-2007, fig. 6).

Como es sabido, Germánico, nacido en el año 15 a. C., fue hijo de Druso el Mayor —hijo menor de Livia y hermano de Tiberio— y Antonia *Minor*, y murió en Antioquía en el 19 d.C. (Tac. *Hist.*, II, 71-72; 83, 2). Fue adoptado por su tío Tiberio en el 4 d. C., junto con Druso *Minor*, a la par que Augusto adoptaba al propio Tiberio. Se casó en el 5 d. C. con Agripina *Maior* (14 a. C. - 33 d. C.), nieta de Augusto, como hija de Agripa y Julia, y fueron padres de los príncipes Nerón, Druso y Calígula. Con motivo de la adopción oficial de Germánico por parte de Tiberio y su colocación en la línea sucesoria se erigieron un

gran número de monumentos honoríficos, conservándose una serie de inscripciones alusivas de estos hechos,²⁵ así como estatuas que fueron expuestas en diferentes espacios públicos de las ciudades romanas del Imperio.²⁶ Por otro lado, tras su muerte en Siria, con motivo de las ceremonias fúnebres y conmemorativas que se celebraron a lo largo de todo el Imperio, por expreso mandato decretado por el Senado en

²⁵D. Boschung, *Gens Augusta...* (nota 11), nota 107, en la que recoge los testimonios epigráficos relacionados con este evento.

²⁶*Ibidem*, pp. 14-16.

su honor a petición de Tiberio, asimismo se erigieron numerosas estatuas e inscripciones conmemorativas. A las referencias de Tácito y las contenidas en la *Tabula Hebana* se unió hace unos años como fuente documental de singular importancia la *Tabula Siarensis*,²⁷ copia en bronce procedente de la bética *Siarum* en la que se detalla y amplía el homenaje, ya recogido en la *Hebana*, que debieron rendirle en Roma y en otras ciudades y lugares del imperio a este príncipe, circunstancia que ha sido puesta de manifiesto también por las fuentes arqueológicas.²⁸

Se le erigieron arcos en Roma, junto a la *porticus Octaviae* y el teatro de Marcelo, así como en diversos lugares del imperio, un cenotafio en Antioquía y un tribunal en Epidafne; se le tributaron ceremonias diversas y un gran número de homenajes, como la difusión de los elogios fúnebres realizados por Tiberio, Druso y el Senado que serían distribuidos por los municipios y colonias. Con todo ello, el número de las estatuas y de los lugares en que recibió homenaje sería muy amplio.²⁹

La celebración de estos honores funerarios debió realizarse en los momentos posteriores a la muerte de Germánico, entre el 19 y el 20 d.C., y en estos años debieron erigirse muchos de los programas iconográficos destinados a homenajear su memoria. Este período de tiempo corresponde con el *tempus lugendi* (período del llanto o del luto) que la viuda de Germánico, Agripina Maior, observaría cuidadosamente y, en concreto, cuando estuviera ligada su imagen a los homenajes públicos que se le dispensaban a su marido difunto. En este sentido, hay que resaltar que era un luto decretado, un duelo público en el que participaban todos los *ordines* sociales en demostración de la *pietas* hacia la *Domus Augusta* y, de esa forma unánime, todos los ciudadanos honrarían la memoria de Germánico.³⁰

En ese *tempus lugendi* la mujer estaba incapacitada para contraer matrimonio durante un cierto espacio de tiempo (nueve o diez meses, o un año) a contar desde la muerte de su marido,³¹ durante el cual debían seguir unas estrictas normas, no escritas, en lo referente a su atuendo y, en caso de incumplimiento, las infractoras podían ser sometidas a una serie

de sanciones.³² Durante este período, la mujer debía vestir el *ricinium* o *rica*, atuendo propio de las viudas, que más tarde pasó a denominarse *maforium*.³³ El *ricinium* es una prenda de vestir que no tiene un diseño preciso y se describe de diversa forma en los textos antiguos. Así, se describe en unos sitios como un velo corto con el que se cubría la cabeza, o bien como un chal con flecos o un manto con el que las mujeres se cubrían la cabeza y hombros para expresar la gravedad de su dolor en los funerales y duelos públicos. También se ha descrito como un *pallum* que se lleva a la manera de un chal, como el *mafors* o *maforium*.³⁴ Otros autores aluden a él como un manto corto, que puede llevarse doble cuando cubre ambos hombros del frente hacia atrás.³⁵ En otros casos, esta prenda es llamada *mafortium* y es descrita como un tipo de dalmática que cubre los hombros, la cabeza y la parte superior del cuerpo de la mujer durante el tiempo de duelo, y más tarde se llega a decir que el *mafortium* y el *pallum* son iguales.³⁶

En nuestra opinión, las diversas descripciones que se dan de este atuendo denotarían los cambios que esta prenda va a experimentar en el transcurso de los años, ya que es un atavío muy antiguo que aparece nombrado en las Doce Tablas³⁷ y parece tener un origen etrusco³⁸, designando en origen una especie de

³¹ Séneca, *Epist.* 63,13: *annum feminis ad lugendum constituere maiores non ut tam diu lugerent sed ne diutius*; indica que el luto no debía durar más de un año; M. I. Núñez Paz, *Consentimiento matrimonial y divorcio en Roma*, Salamanca, 1988, p. 52, nota 113.

³² J. González, *Tácito y las fuentes documentales...* (nota 27), p. 254.

³³ A.A.V.V., *Greek and Roman Dress*, New York, 2007, p. 210; J. Edmonson y A. Keith, *Roman Dress and the fabrics of Roman culture*, Toronto, 2008, p. 13.

³⁴ E. Pottier, s.v. «*rica.ricinium*», en Daremberg-Saglio, IV/2, p. 868; *Idem*, s.v. «*mafors*», en Daremberg-Saglio, III/2, p. 1494; s.v. «*ricinium*» en *R.E.*, 1914, 2ª ed., vol. I, cols. 799-802.

³⁵ Varro, V, XXX: *Ut antiquissimum mulierum ricinium, sic hoc duplex [lanea] virorum; vid.*, asimismo, Isidor., *Orig.*, XIX, 25, 4. Cf. J. L. Seberta y L. Bonfante, *The world of Roman costume*, Madison, 1994, pp. 52-53, nota 43. L. Cleland, M. Harlow, L. Llewellyn-Jones, *The clothed body in the Ancient World*, Oxford, 2005, p. 119, lo describe como un velo doble que visten las mujeres en los funerales; también: J. Guillén, *Vrbs Roma. Vida y costumbres de los romanos. I. La vida privada*, Salamanca, 1988, p. 289.

³⁶ U. Scharf, *Strassenkleidung der römischen Frau*, Frankfurt-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien, 1994, p. 80.

³⁷ XII Tabl., 10, 3; según Cic. *De leg.* II, XXIII, 59: *Iam cetera in XII minuendi sumptus sunt lamentationisque funebris, translata de Solonis fere legibus. Hoc plus inquit, ne facito. Rogum ascea ne polito. Nostis quae sequuntur. Discebamus enim pueri XII ut carmen necessarium, quas iam nemo discit. Extenuato igitur sumptu tribus reciniis et tunicula purpurea et decem tibicinibus, tollit etiam <nimiam> lamentationem ...*

³⁸ L. Bonfante, *Etruscan Dress*, Baltimore, 2003, p. 126, nota 9.

²⁷ J. González, «Tacitus, Germanicus, Piso, and the Tabula Siarensis», *American Journal of Philology*, 120, 1, 1999, pp. 123-142. Cf., *Idem*, *Tácito y las fuentes documentales: SS.CC. de honoribus Germanici discernendis*, Sevilla, 2002, esp. pp. 113-174.

²⁸ D. Boschung, *Gens Augusta...* (nota 11), pp. 150-151.

²⁹ J. González, «Epigrafía y política imperial en la Bética: la Tabula Siarensis», *Actas de los XVIII cursos monográficos sobre Patrimonio Histórico*, 12, Reinoso, 2008, pp. 142s.

³⁰ J. González, *Tácito y las fuentes documentales...* (nota 27), p. 172.

pesado manto que se coloca sobre ambos hombros, sobre la túnica o el vestido femenino; sería de forma circular, a veces doble, en el frente y en la parte posterior, sujeto con una fíbula. Además de ser el atuendo propio de las viudas, era utilizado por los *flamines* en las ceremonias rituales y en las de sacrificio, al menos por su denominación similar, llevándolo también los mimos en las representaciones teatrales.³⁹ En otros casos, se puntualiza que el *ricinium* se usaba tan sólo mientras que el difunto permanecía insepulto, sustituyéndose por la *toga pulla* en los funerales.⁴⁰ Como vemos, las noticias sobre el *ricinium* son de índole muy variada y sus descripciones diversas. Sólo son coincidentes en su uso como prenda femenina que se lleva durante el período del luto. Con respecto a la forma en que deben vestirse las viudas durante ese período, también se indica en las fuentes escritas que sus vestidos deben ser de color oscuro y no pueden llevar ni adornos, ni joyas, absteniéndose de participar en banquetes.⁴¹

La escultura del *Augusteum* de *Narona* denominada como n° 3 por sus editores se viste con el mismo tipo de manto de las piezas hispanas referidas, velando la cabeza y envolviendo gran parte de su cuerpo, semejante al usado en los monumentos funerarios. Es posible que en este contexto público, esta indumentaria ligada originalmente a contextos funerarios haga referencia a una determinada circunstancia, como puede ser que la mujer representada esté de luto por la muerte reciente de su marido, como Julia identificada en los relieves del *Ara Pacis* por la posición que ocupa en la procesión en el friso norte.⁴²

Si partimos de estas consideraciones podría proponerse una hipótesis concreta a la hora de interpretar la citada escultura n° 3 del *Augusteum* de *Narona*. Como se ha dicho, se ha propuesto la identificación de las figuras que flanquean esta imagen con Julia (la escultura n° 5, aunque con una interrogante) y con

Agripa (la n° 7). Pero Julia y Agripa son precisamente los padres de Agripina *Maior*, lo que justificaría que fuera ella misma la que se coloca entre ambos, sus progenitores. Estaría vestida con el *ricinium*, haciendo alusión a la muerte reciente de Germánico, su marido, y por tanto debió haberse erigido dentro del año del luto obligatorio. Es a ella a quien proponemos, a modo de hipótesis, reconocer en esta representación, con una datación de ejecución muy precisa, en torno al 20 d. C., y colocada entre las efigies de sus padres.

Es entonces plausible que el conjunto escultórico naronense se completara, junto a esa representación de Agripina *Maior*, de luto, entre sus progenitores, con la estatua del propio Germánico, flanqueado también por las estatuas de su madre Antonia *Minor* y de su padre Druso *Maior*, en lugar de Druso *Minor*, como se ha interpretado tradicionalmente. Con lo que el conjunto tendría simetría interna y ligaría a Germánico y a Antonia *Minor* con sus raíces, profundamente entroncadas con la *Gens Augusta* por parte de ambas familias, dentro de la política matrimonial diseñada por Augusto. Esta parte del programa iconográfico, conformado por seis estatuas, se habría erigido en el *Augusteum* por un motivo muy concreto, a saber, las honras fúnebres decretadas para este *princeps* en el reinado de Tiberio, pudiendo fecharse así esta parte del conjunto dinástico en época tiberiana, concretamente hacia el año 20 d. C.

ESTATUAS HISPANORROMANAS DE LUTO EN CONTEXTOS HONORÍFICOS

En cuanto a la escultura de esta misma tipología procedente de la antigua *Asido*, en Medina Sidonia (Cádiz) (Fig. 6), se desconoce su exacto contexto arqueológico, ya que fue fruto de un hallazgo fortuito, pero las noticias con las que contamos parecen denotar que procede de algunas de las áreas públicas intraurbanas de la ciudad romana, vinculada a una serie de representaciones escultóricas que hacen pensar que también en la ciudad bética existió uno o varios espacios dedicados al culto de la familia imperial desde tiempos tardoaugusteos.⁴³

³⁹ L. Bonfante, *Etruscan Dress...* (nota 38), p. 126, nota 51. J. E. Salisbury, *Encyclopedia of woman in the Ancient World*, Santa Barbara, 2001, p. 65; W. Smith, s.v. «*ricinium*», *Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, London, 1875, p. 995.

⁴⁰ Non. 549, 51: *ut dum supra terram esset, riciniis lugent, funere ipso ut pullis pallis amictae*; vid. L. Deschamps, «Les rites funéraires dans la Rome républicaine», en F. Hinnard (ed.), *La mort au quotidien dans le monde romain: Actes du colloque organisé par l'Université de Paris IV (Paris-Sorbonne 7-9 octobre 1993)*, Paris 1995, pp.172-173.

⁴¹ Paul. Sent. 1.21, 14: *qui luget, abstinere debet a conuiuiis, ornamentis, purpura et ueste alba*.

⁴² E. Simon, *Ara Pacis Augustae*, Greenwich, 1968, p. 21, lám. 17, 1 y 19, 1; E. Fantham, «The Fasti as source women's participation in Roman Cult», en G. Herbert-Brown, *Ovid's Fasti. Historical Readings at its Bimillennium*, Oxford, 2002, p. 25, nota 11.

⁴³ Tenemos en preparación su estudio completo. Cf. J. A. Garriguet, *La imagen del poder...* (nota 11), pp. 37-38, n° 52, nota 4, en la que describe brevemente el conjunto de estatuas procedentes de *Asido*; además, *Idem*, «Grupos estatuarios imperiales de la Bética: La evidencia escultórica y epigráfica», en T. Nogales Basarrate y L. J. Gonçalves (eds.), *IV Reunión sobre Escultura romana en Hispania*, Madrid, 2004, pp. 68-70.

Así, de *Asido* procede un importante conjunto escultórico integrado por diversas esculturas imperiales femeninas y masculinas de época julio-claudia. Los hallazgos se produjeron a finales del siglo XIX y en diversos momentos a lo largo del XX. Las esculturas debieron formar un programa iconográfico dinástico, integrado en un edificio público de la ciudad antigua, quizás un *augusteum* o *sacellum* dedicado al culto de la familia julio-claudia.⁴⁴ Formaron parte de este conjunto tres retratos conservados: precisamente el retrato de Germánico, pero en este caso del tipo de adopción; una cabeza de su hermano adoptivo Druso y una cabeza de Livia. Los tres retratos fueron hallados en el interior de un depósito de agua en la zona alta de la ciudad.⁴⁵ A estas representaciones asidonenses de la familia julio-claudia, hay que sumar una cabeza de Agripina *Maior*, de tamaño mayor que el natural, conservada actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, aunque ha sido identificada en unas ocasiones con su hija, Agripina *Minor*, y en otras incluso con el retrato de una particular, en un fenómeno de asimilación de los príncipes de la familia imperial con este tipo de representaciones privadas, circunstancia general que ha sido puesta de manifiesto por P. León.⁴⁶ No obstante, en la actualidad se mantiene su identificación con Agripina *Maior*, a pesar de las particularidades que presenta con respecto al peinado, y se ha datado en época neroniana en función de los paralelos aducidos.⁴⁷

Asimismo hay que unir al conjunto de *Asido* las siguientes dos estatuas icónicas femeninas: una primera escultura, hoy conservada también en el Museo Arqueológico Nacional, que viste túnica, *stola* y *palla*, del tipo *Eumachia-Fundilia*, fechada desde momentos tardotiberianos hasta época claudia, cuya calidad de la pieza hizo pensar a Balil en la posibilidad de su pertenencia a un retrato imperial de la *Gens Augusta*, de Livia o Agripina;⁴⁸ y una segunda

estatua vestida con túnica y manto,⁴⁹ de un tipo similar a la conservada en el Museo Municipal de Antequera, que estudiamos ahora.

La aparición de esta escultura, vestida con un *ricinium*, como prenda que vestían las mujeres durante el año de luto, y su inserción en el contexto de, al menos, un conjunto dinástico en el que estaban presentes los retratos de Livia, Germánico, Druso *Minor* y Agripina *Maior*, induce a proponer, a manera de hipótesis, su identificación con la imagen de la mujer de Germánico, la misma Agripina *Maior*, que se habría incorporado a este programa escultórico en el año 20 d. C., con motivo de las pompas fúnebres que se celebraron en todo el Imperio en honor de su marido, quizás junto a otra representación de su marido difunto.

Finalmente, queda por referirnos de nuevo en este grupo a la escultura femenina hallada en el teatro de Segobriga (Fig. 5), que ha sido objeto de interpretaciones y cronologías muy dispares. Para algunos sería la representación de una Musa, quizás Euterpe, patrona de la música, apropiada para su colocación en el teatro, pero sin descartar que pudiera tratarse de un personaje femenino de la familia julio-claudia, asignándosele en todo caso una cronología imperial temprana, de época julio-claudia.⁵⁰ Sin embargo, otros autores han querido ver en esta escultura una obra más tardía, con una cronología que sitúan en torno al siglo II d. C.⁵¹ Finalmente, J. A. Garriguet, en función de su iconografía así como del contexto en el que se debió inscribir, se inclina por considerarla como una representación imperial y por datarla, de nuevo, en momentos julio-claudios.⁵²

En efecto, esta representación femenina debió completar un grupo estatuario imperial, compuesto, al menos, por cinco togados —uno de ellos de un niño—, tres estatuas femeninas —dos vestidas, una

⁴⁴ J. A. Garriguet, «Grupos estatuarios imperiales...» (nota 43), pp. 70-72.

⁴⁵ A. García y Bellido, «Los retratos de Livia, Drusus Minor y Germanicus de Medina Sidonia», *Mélanges d'Archeologie et d'Histoire offerts à A. Piganiol*, I, Paris, 1966, pp. 481-494; P. León, *Retratos Romanos de la Bética*, Sevilla, 2001, pp. 270, 274, 233 y 324; J. A. Garriguet, «Grupos estatuarios imperiales...» (nota 43), pp. 69-70; P. León, «El retrato», en P. León (coord.), *El Arte romano de la Bética. La escultura*, Sevilla, 2009, pp. 210-211; L. Baena, «Estatuas togadas...» (nota 12), p. 245.

⁴⁶ P. León, «El retrato...» (nota 45), pp. 210-211.

⁴⁷ W. Trillmich, «Beobachtungen am Bildnis der Agrippina Maier, oder Probleme und Grenzen der Typologie», *MM*, 1984, pp. 135-154, lám. 27-35; P. León, «El retrato...» (nota 45), pp. 210-211.

⁴⁸ A. Balil, «Esculturas romanas de la Península Ibérica (II)», *BSAA*, XLIV, 1978, p. 16, n° 6, lám. VI; I. López Ló-

pez, *Estatuas masculinas togadas y estatuas femeninas vestidas de colecciones cordobesas*, Córdoba, 1998, pp. 68-69, analiza una escultura femenina de Córdoba, del mismo tipo, hallada en calle Gondomar; L. Baena, «Estatuas togadas...» (nota 12), pp. 267-68, figs. 364-365; C. Marcks, *Formen statuarischer Repräsentation von Privatpersonen ...* (nota 12), p. 199, n° 31, lám. 10.4.

⁴⁹ Cf. L. Baena, «Tipología y funcionalidad...» (nota 11), pp. 37-38, n° 52, lám. XVI, 1, con bibliografía anterior; C. Marcks, *Formen statuarischer Repräsentation von Privatpersonen* (nota 12), n° 30, lám. 10.3.

⁵⁰ G. Sesé, *El teatro romano...* (nota 11), pp. 342-344.

⁵¹ M. Osuna, *Cátalogo...* (nota 11), p. 53; M. Almagro Basch, *Segobriga...* (nota 11), p. 62; M. Almagro-Gorbea y J. M. Abascal, *Segobriga y su conjunto arqueológico*, Madrid 1999, p. 65, fig. 34; M. Trunk, «Zur Bauornamentik...» (nota 11), p. 158.

⁵² J. A. Garriguet, *La imagen del poder...* (nota 11), n° 52, p. 36.

tipo *koré* y otra velada, y una representación de la *Dea Roma*— y dos retratos imperiales, uno de Calígula, reelaborado sobre uno anterior de Augusto, y otro femenino de la dinastía julio-claudia, precisamente de Agripina *Maior*.⁵³ Este grupo estatuario decoró el frente escénico del teatro de la ciudad y se aceptan dos momentos para la ejecución del programa decorativo del frente escénico a partir de criterios estilísticos:⁵⁴ un primer momento se dataría entre el 30-40 d. C. y un segundo en el tercer cuarto del siglo I d.C. Para la escultura femenina que nos interesa, vestida con el *ricinium*, se propone una datación entre los últimos años del reinado de Tiberio y los primeros de Claudio y el segundo cuarto del siglo I d. C., identificándose de forma genérica con alguno de los personajes femeninos de la familia julio-claudia, pero sin una clara adscripción a un personaje concreto.⁵⁵

Como en los casos anteriores y basándonos en la identificación del manto con el que se cubre la figura, desde la cabeza hasta la altura de las rodilla, ocultando su cuerpo de las miradas del espectador, suponemos que estamos ante una presentación de un miembro femenino de la familia imperial, que viste el *ricinium*, por lo que debe estar en el año de luto oficial que marca la ley romana. A partir de nuestra argumentación y el paralelo de *Narona* proponemos como hipótesis que se trate de la representación de Agripina *Maior* correspondiente al período de luto por

la muerte de Germánico, es decir, hacia el 20 d. C. Aunque estilísticamente ello es plausible, es cierto que entra en conflicto con la fecha dada para la constitución del primer grupo escultórico de retratos imperiales del teatro de hacia 30-40 d. C., pero o bien pudo existir un núcleo anterior o bien la pieza fue llevada posteriormente desde otro sector. Tampoco debemos olvidar que frente a la tradicionalmente asignada fecha de época flavia a la construcción del teatro, se ha sugerido asimismo que el edificio teatral pudo comenzar a construirse o, al menos, a diseñarse en época tiberiana, lo que encajaría con la cronología temprana dada, al menos, a esas esculturas.⁵⁶ De todas formas en el conjunto escultórico del teatro debieron existir dos representaciones de Agripina *Maior*, de fecha algo diversa, ya que la cabeza conocida no corresponde con esta estatua, que sigue un tipo iconográfico diferente.⁵⁷ El favor que los segobrigenses debieron tener por Agripina *Maior*, en el marco general del culto a Augusto y a miembros de la *Domus Augusta*, queda evidenciado, asimismo, por el reciente hallazgo de otra cabeza retrato de ella, tipo Capitolino, en el foro de la ciudad, que se dataría en época claudia avanzada.⁵⁸

ESTATUAS HISPANORROMANAS DE LUTO EN CONTEXTOS SEPULCRALES. DE NUEVO LA ESTATUA DE OSQVA

La escultura citada de *Colonia Patricia*, hallada en las excavaciones de la calle Muñices (Fig. 7), es considerada como una de las estatuas romanas más antiguas de la Córdoba romana. Está envuelta en una

⁵³ Para el retrato de Agripina *Maior*: M. Osuna, *Catálogo...* (nota 11), p. 51; M. Almagro Basch, *Segobriga...* (nota 11), p. 150, lám. 44; K. Fittschen y P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitulinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. Kaiserinnen und Prinzessinnenbildnisse, Frauenporträts*, 3, Mainz am Rhein, 1983, p. 7, n° 5, nota 4 II h (identificada como Agripina *Minor*); M. Trunk, «Zur Bauornamentik...» (nota 11), p. 157 y lám. 14b; J. A. Garriguet, *La imagen del poder...* (nota 11), pp. 115-116; D. Boschung, *Gens Augusta...* (nota 11), p. 89, n° 26.2, lám. 74, 3-4; M. Almagro-Gorbea y J. M. Abascal, *Segobriga...* (nota 51), p. 65, fig. 34. Sobre el retrato de Calígula: M. Osuna, *Catálogo...* (nota 11), p. 51; A. Beltrán, *Augusto y su tiempo en la Arqueología Española*, Madrid, 1976, p. 11, n° 6, con figs. y más bibliografía; D. Boschung, *Die Bildnisse des Caligula*, Berlin, 1989, p. 48, nota 30; *Idem*, *Die Bildnisse des Augustus*, Berlin, 1993, p. 150, n° 91, lám. 91, 165.8; *Idem*, *Gens Augusta...* (nota 11), p. 89, n° 26.1, lám. 74, 1-2.

⁵⁴ J. A. Garriguet, *La imagen del poder...* (nota 11), pp. 39-40.

⁵⁵ M. Osuna, *Catálogo...* (nota 11), p. 51; M. Almagro Basch, *Segobriga...* (nota 11), p. 150, lám. 44; M. Trunk, «Zur Bauornamentik...» (nota 11), p. 157 y lám. 14b; M. Almagro-Gorbea y J. M. Abascal, *Segobriga...* (npta 51), p. 65, fig. 34; M. Almagro Basch, «Las esculturas de togados halladas en la escena del Teatro romano de Segóbriga», *AEspA* 56, 1983, p. 143; J. A. Garriguet, *La imagen del poder...* (nota 11), pp. 37s., n° 52; D. Boschung, *Gens Augusta...* (nota 11), p. 90, n° 26.7.

⁵⁶ J. M. Abascal, A. Alberola, R. Cebrián e I. Hortelano, *Segobriga 2009. Resumen de las intervenciones arqueológicas*, Cuenca, 2010.

⁵⁷ J. M. Noguera, que ultima el estudio completo de la estatua segobrigense, nos indica amablemente que, en efecto, la cabeza no coincide con el cuerpo.

⁵⁸ J. M. Noguera Celdrán, J. M. Abascal y R. Cebrián, «El programa escultórico del foro de Segobriga», en J. M. Noguera y E. Conde, (eds.), *Escultura romana en Hispania*, 5, Murcia, 2008, pp. 285 y 290-294, lám. 5-6. Esa abundancia de retratos de miembros de la *Domus Augusta* en diversos ámbitos de una misma ciudad o de un mismo ámbito urbano explicaría asimismo que la Agripina *Maior* de Leptis Magna no deba, pues, identificarse como resultado de una conmemoración tras la muerte de Germánico en el 19 d.C., en un monumento que seguiría el encargo recogido por el Senado en la *Tabula Siarensis*, o que en todo caso se realizó fuera del *templum lugendi* de un año, pues en ese caso debería haber portado asimismo el *ricinium* (cf., por ejemplo, W. Trillmich, «Der Germanicus-Bogen in Rom und das Monument für Germanicus und Drusus in Leptis Magna. Archäologisches zur Tabula Siarensis (I 9-21)», en J. González y J. Arce, (eds.), *Estudios sobre la Tabula Siarensis*, Madrid, 1988, pp. 51-60).

pesada *palla*, que le cubre la cabeza y gran parte del cuerpo, ocultando por completo su anatomía. Se vincula a un monumento funerario privado y se data en una fecha temprana, asignándole una cronología augustea en función del contexto arqueológico en que apareció.⁵⁹

La procedencia de esta escultura de un ambiente funerario nos sugiere plantear, a modo de hipótesis, que la representada en este monumento fuera la viuda, presente en el monumento funerario erigido para su esposo, y ataviada con el vestido propio del luto, el *ricinium*, en alusión a la ceremonia fúnebre que se debió desarrollar y en la que iría vestida de forma acorde a la misma. Su indumentaria, sin ningún tipo de atributos, con un manto que oculta por entero su cuerpo, entra en los parámetros expuestos más arriba para describir el vestido que llevan las viudas del cortejo funerario, y este tipo de *palla* puede responder a las características con las que se ha definido el *ricinium* en un momento determinado, dadas las variaciones que parece experimentar a lo largo de la historia.

La cronología asignada a este tipo escultórico se extendería, pues, al menos desde época augustea⁶⁰ y hasta el periodo neroniano o principios de época flavia, datación que se ha propuesto para los ejemplares extrahispanos ya citados de la estatua de *Sulpicia Pletorina*⁶¹ o el relieve romano de *Atistia*,⁶² paralelos más cercanos de esta escultura y que también se atribuyen a ambientes funerarios.

Finalmente, en el caso de la escultura del arco de los Gigantes de Antequera, con la que iniciamos este trabajo, no podemos restituir su contexto arqueológico, pero sabemos por la información que nos proporciona el anónimo autor del *Edificio* que no procede de *Antikaria*, sino del cercano yacimiento arqueológico del Cerro del León, en el término municipal de Villanueva de la Concepción, donde se ubicaba la ciudad romana de *Osqua*,⁶³ en concreto, fue hallada dentro de la heredad de Fernando Cha-

cón, como queda en evidencia por la similitud que muestra con el grabado elaborado en el siglo XVII por el padre Cabrera, que identifica claramente la escultura como la situada a la derecha del arco, según argumentamos al inicio.

Es por ello que no podemos relacionar la pieza con el conjunto epigráfico procedente de *Antikaria* que documenta la existencia en este municipio flavio de un programa dinástico de época julio-claudia,⁶⁴ restando por tanto un argumento importante para identificar la ahora pieza del Museo de Antequera como representación de Agripina *Maior*, al menos como hipótesis. En efecto, de Antequera procede una serie de tres pedestales honoríficos que presentan como característica común su elaboración en caliza roja brechada con nódulos blancos, que aseguran su ejecución en un taller local, ya que el material en que se han labrado se obtiene en la Sierra del Torcal o en sus alrededores.⁶⁵ Son tres pedestales ofrecidos por miembros de la oligarquía local, en concreto M. Cornelio Proculo y M. Cornelio Basso, que ostentan ambos el título de *pontifex Caesarum* y se ha propuesto por parte de algunos autores que puedan ser hermanos.⁶⁶ El primer dedicante dona dos de estas bases de estatuas, dedicadas una a la emperatriz Livia bajo el epíteto de *Genetrix Orbis*, donde menciona también a sus hijos, Tiberio y Druso *Maior*,⁶⁷ y la otra

⁶⁴ A. Blanco Freijeiro, «Retratos de príncipes julio-claudios en la *Baetica*», *BRAH*, CLVI, 2, 1965, pp. 92-95; R. Atencia Pérez, «Inscripciones romanas imperiales atribuidas a *Antikaria*», *Baetica*, 3, 1980, pp. 82-87. J. A. Garriguet, «Grupos estatuarios imperiales de la Bética... (nota 43), p. 84. Sabemos hoy que el retrato denominado en ocasiones como de Germánico, de Antequera, realmente representa a su hijo Nerón (*Nero Germanici*) y se encontró en el yacimiento arqueológico de La Estación (Antequera), *uilla suburbana* de *Antikaria* (M. Romero Pérez, «La villa romana de la Estación, Antequera, Málaga», *Revista de Estudios Antequeranos*, 12, 2001, pp. 235-258) y no en un ámbito intraurbano, aunque las fases tardías que documenta este asentamiento rural asimismo puede servir de base para plantear la idea de que la pieza pudo ser llevada desde la ciudad a la *uilla* en momentos tardíos, pero sin poder corroborarse.

⁶⁵ El tipo de pedestal es en los tres casos un simple bloque paralelepípedo, sin molduras, de tendencia predominante horizontal, posiblemente para colocar en una hornacina. Sobre el material calizo, llamado comúnmente «mármol rojizo del Torcal», cf. J. Beltrán y M. L. Loza, «Explotación y uso de calizas ornamentales de la provincia de Málaga durante época romana», *I Coloquio de Arqueología en Carranque. Marmora romanos en Hispania (Carranque, 2009)*, e.p.; J. Beltrán, M. L. Loza, E. Ontiveros y M. Romero, «A Study of the Use in Roman Times and a Petrographic Characterisation of the Limestone from the Western Region of 'the Surco Intrabético' in the Present-Day Province of Malaga (Spain)», *IX Internacional Conference ASMOSIA (Tarragona, 2009)*, e.p.

⁶⁶ R. Etienne, *Le culte impérial dans la Péninsule Ibérique d'Auguste à Dioclétien*, Paris, 1958, p. 425, add. 10.

⁶⁷ CIL II²/5, 748 = CIL II, 2038. D. Boschung, *Gens Augusta...* (nota 11), p. 158, I, n.º 88.

⁵⁹ J. A. Garriguet, «*Verba volant...* (nota 13), pp. 204-205.

⁶⁰ D. E. Kleiner, *Roman Group Portraiture...* (nota 16), p. 230, n.º 60; V. Kockel, *Porträtreiefs...* (nota 16), pp. 176-177.

⁶¹ A. Linfert, *Kunstzentren hellenistischer Zeit...* (nota 20), pp. 58ss.; E. Taglietti, «Statua femminile iconica... (nota 20), pp. 510-512.

⁶² D. E. Kleiner, *Roman Group Portraiture...* (nota 16), pp. 11ss., 202-203, n.º 12; V. Kockel, *Porträtreiefs...* (nota 16), pp. 88ss., n.º A8.

⁶³ P. Corrales, «*Oscua*», *Tabula Imperii Romani. J-30: Valencia*, Madrid, 2001, pp. 258s. Cf., P. Rodríguez Oliva, «Un nuevo testimonio de los Hermes-retratos en la *Baetica*: la pilastra hermaica de *Osqua* (Málaga)», *Baetica*, 8, 1985, pp. 165-190, esp. nota 3. También otras esculturas osquenses y un monumento epigráfico fueron llevados a Antequera para decorar el arco de los Gigantes.

a Germánico, pero aún vivo y que debió colocarse hacia los años 18-19 d. C.⁶⁸ El segundo dedicante hace lo propio para Druso *Minor* en el año 23 d. C.⁶⁹

Por el contrario, no tenemos constancia de ninguna dedicación a la familia julio-claudia, y más en concreto, a Germánico o Agripina *Maior* que proceda de la cercana ciudad de *Osqua*.

Sí podemos referirnos a un interesante altar anepigráfico osquense —en realidad sólo se conserva el cuerpo central paralelepípedo—, elaborado en la caliza blanca local antequerana de la sierra del Torcal, y relacionado con el culto imperial a partir del carácter de sus relieves, que es una pieza que se expuso también en el frente principal del Arco de los Gigantes, por encima del arco de la puerta, sirviendo de base a una representación escultórica de Hércules⁷⁰ (Figs. 1-3). Frente a su datación en época antoniniana, creemos más acertada una fecha temprana altoimperial, seguramente de época tiberiano-claudia, en relación con el culto imperial; incluso el propio Augusto —o en todo caso el emperador reinante en el momento de su erección, Tiberio, Calígula o Claudio— se representaba en la cara principal, coronado por la Victoria situada sobre el orbe, como se ha dicho recientemente:

«Es cierto que el esquema se documenta en relieves de medallones de época antoniniana, pero el carácter y estilo de representación se sitúan mejor en una horquilla cronológica entre época tardoagustea y mediados del siglo I d. C. Pudiera ser el propio Augusto, coronado por la Victoria, y la figura de la izquierda la misma personificación de la provincia Bética, ya que no olvidamos que en el propio foro de Augusto en Roma se erigió una estatua de cien libras de oro —¿de Augusto?, ¿de la Bética personificada?—, según se indica en la inscripción del pedestal correspondiente como agradecimiento al *princeps* por sus beneficios para la Bética (CIL VI, 31267: *...Hispania Vltior Baetica quod beneficio eius et perpetua cura prouincia pacata est*), aunque el tipo iconográfico de imagen imperial se adecua mejor a una representación de Tiberio o Claudio. También pudiera pensarse que es una representación del *Diuus Augustus* rememorando el agrade-

cimiento de la *prouincia* en un ambiente ya de culto imperial oficial y en conexión con la propia escena que se desarrolla en los otros tres frentes: el sacrificio de un toro en ese marco de culto imperial».⁷¹

Frente a la identificación como Agripina *Maior* en el caso de la estatua osquense, que, no obstante, no debe descartarse totalmente, otros argumentos parecen no avalar esa hipótesis, aunque tampoco ninguno de ellos es determinante: el uso de una piedra no marmórea; las dimensiones de la escultura, que no es superior al tamaño natural; y el que la escultura apareciera junto a o en un lugar relacionado con otra escultura de un león que sí tiene claramente un carácter sepulcral.

En efecto, de las mismas tierras de Fernando Chacón, se extrajo una escultura de león funerario que fue llevado a Antequerá y colocado también en la decoración del mismo Arco de los Gigantes, según refiere la obra *Edificio de la ciudad de Antequerá...*:

*Leo ad finistrum coloris cineris ex marmore, de quidem firmissimo quamuis non propterea annorum incursibus sic valuit obsistere, ne mancus ad nos anterioribus, posterioribusq; pedibus, de male affect portaretur capite, competentia membrorum de integritate donandus... Multis siquidem cubarat saeculis intra Domni Fernandi Xaconis limites praediorum; ideo collis ille toties, sed necessario tamen repetitus, ab has leonis effigie Mons Leo est nuncupatus.*⁷²

La escultura de león se colocó en la parte superior izquierda del frente exterior del Arco de los Gigantes, representando así una de las enseñas de la ciudad, y allí se conserva (Fig. 2), ya que no fue desmontada en los inicios del siglo XX. Efectivamente, según se indica en el texto citado, se le completaron las patas mediante bloques añadidos de caliza blanco-rojiza y, por el deterioro de la cabeza —que se gira a su derecha—, debió retallarse el rostro del animal en el momento de su colocación en el Arco en 1585,

⁷¹ J. Beltrán Fortes, «El relieve», en P. León (coord.), *Arte Romano de la Bética. Escultura*, Sevilla, 2009, p. 290.

⁷² *Edificio de la ciudad de Antequerá...* (nota 4), p. 33, cuya traducción es: «En el lado izquierdo hay un león de color ceniza realizado en mármol, sin duda, muy sólido aunque no por ello pudo resistir el ataque de los años, sin que manco en sus patas anteriores y posteriores y con la cabeza en mal estado llegara a nosotros para ser favorecido con la restauración de todos sus miembros... Durante muchos años había yacido dentro de los límites de la finca de Don Fernando Chacón; por esto, aquella colina tantas veces pero, sin embargo, inevitablemente recordada, por esta efigie de león, fue llamada Monte León.» (trad. R. Larreta).

⁶⁸ CIL II²/5, 749 = CIL II, 2039. D. Boschung, *op. et loc. cit.*

⁶⁹ CIL II²/5, 750 = CIL II, 2040. D. Boschung, *op. et loc. cit.*

⁷⁰ L. Baena del Alcázar, «El ara romana del Museo Arqueológico Municipal de Antequerá», *Arqueología de Andalucía Oriental: siete estudios*, Málaga, 1981, pp. 73-91, quien lo data en época antoniniana.

lo que explica los rasgos no antiguos de éste. No obstante, la melena conserva parte original de sus mechones y por su disposición naturalística podría datarse la ejecución de la escultura en el siglo I a. C. o, incluso, el siglo I d. C., en consonancia con el proceso de monumentalización de las necrópolis urbanas de la *Hispania* meridional.⁷³

Estas representaciones estatuarias de leones tienen un carácter eminentemente funerario, con precedentes en el mundo ibérico, pero especialmente en el mundo itálico, a cuya influencia se debe la abundancia de su uso en los contextos sepulcrales del sur hispano desde época republicana. Es por ello posible que proceda de una de las necrópolis de la ciudad de *Osqua*.⁷⁴

En relación con este tipo de manifestaciones es habitual que las representaciones de los leones ocupen la parte superior de las esquinas frontales de determinados monumentos funerarios, en especial los denominados «a dado», que tienen como principal referente el monumento sepulcral de los *Stronnii* en la necrópolis de Porta Nocera de Pompeya, aunque también se pueden apuntar otras propuestas de reconstrucción, colocados en otros lugares de las tumbas o incluso sobre pedestales en las inmediaciones de las

tumbas.⁷⁵ M. I. Pérez López plantea la restitución de una tumba de *opus quadratum* de la necrópolis de *Gades*, en cuyo contexto se halló un león funerario, sobre la base de modelos ampliamente documentados en el mundo itálico, en la parte superior de las esquinas frontales del monumento,⁷⁶ y aunque esta hipótesis concreta ha sido en parte rebatida de forma justa,⁷⁷ es válida de manera general.

Como se refiere que la escultura de león llevaba bastante tiempo en el cortijo de la finca donde se sitúa el yacimiento de *Osqua*, no supone un argumento determinante para establecer que la escultura —de la que no sabemos si salió junto a la anterior— tuviera asimismo un carácter funerario, aunque dimensiones y material podrían apuntar a ello, en un ambiente similar al que se adscribe la escultura de *Colonia Patricia* de la calle Muñices. Ambas realizaciones guardan también semejanza tanto en lo formal como en el tipo de material en que se hallan esculpidas, una piedra local.⁷⁸ Además, la escultura cordobesa se halló asociada claramente a un monumento funerario de tipo *aedicula*, compuesto por tres cuerpos asentados sobre un podio rectangular. En el primero de los cuerpos, construido en *opus quadratum*, se debió contener la cámara funeraria. Estaba decorado al exterior con pilastras acanaladas en las esquinas, guirnalda y rodeado por una celosía. A este cuerpo central, se superpuso un segundo cuerpo, de mayores dimensiones, posiblemente una *aedicula*, con una columnata corintia que sirvió de marco a la estatua que nos ocupa, que pudo estar acompañada por otros miembros de la familia, entre los cuáles el de su marido difunto, según una serie de modelos itálicos que se recepcionan en la Península Ibérica a partir de época tardorrepública.⁷⁹ Un tercer cuerpo debió

⁷³ P. León, «Ornamentación escultórica y monumentalización...» (nota 14), p. 370; J. Beltrán, «La arquitectura funeraria en la *Hispania* meridional durante los siglos II a.C. - I d.C.», en D. Vaquerizo, (ed.), *Espacios y usos funerarios en el Occidente Romano*, Córdoba, 2002, vol. I, pp. 233-258; *Idem*, «Precedentes», en P. León (coord.), *Arte Romano de la Bética. Escultura*, Sevilla, 2009, pp. 17ss.; A. B. Ruiz, *Colonia Patricia, centro difusor de modelos: Topografía y monumentalización funerarias en Baetica*, Córdoba, 2010.

⁷⁴ Los leones se vinculan con el mundo funerario como protectores de las tumbas. De forma habitual, se presentan bien yacentes o con las patas traseras levantadas y asociados o no a cabezas de animales o —en otras regiones— humanas, aunque el deterioro original de la pieza osquense impide precisar esos extremos en su caso. Cf. J. Beltrán, «La arquitectura funeraria en la *Hispania* meridional...» (nota 73), esp. pp. 238ss. Cf. R. Atencia y J. Beltrán, «Nuevos fragmentos escultóricos tardorrepúblicanos de Urso», *Estudios sobre Urso. Colonia Iulia Genetiva*, Sevilla, 1989, pp. 55ss.; A. B. Ruiz Osuna, «Arquitectura funeraria en la Bética: El ejemplo de las capitales conventuales», *Anales de Arqueología Cordobesa*, 2006, 17, I, pp. 184-186; J. M. Noguera y P. Rodríguez Oliva, «Escultura hispánica di età repubblicana: note su generi, iconografia, usi e cronologia», en J. Uroz, J. M. Noguera y F. Coarelli, (eds.), *Iberia e Italia: modelli romani di integrazione territoriale* (Actas del IV Congreso Histórico-arqueológico hispano-italiano, Murcia, 26-29 de abril de 2006), Murcia, 2008, 404-407, fig. 16; J. M. Noguera y R. Cebrián, «Escultura zoomorfa funeraria de Segobriga: notas de tipología, estilo y cronología», en J. M. Abascal y R. Cebrián, (eds.), *Escultura romana en Hispania*, 6 (Actas de la VI Reunión internacional de escultura romana en Hispania, celebrada en el Parque Arqueológico de Segobriga los días 21 y 22 de octubre de 2008), Murcia, 2010, en particular pp. 265-289.

⁷⁵ J. Beltrán y L. Baena, *Arquitectura funeraria romana de la Colonia Salaria (Úbeda, Jaén). Ensayo de sistematización de los monumentos funerarios altoimperiales del alto Guadalquivir*, Sevilla, 1996; J. Beltrán, «Leones de piedra romanos de las Cabezas de San Juan (Sevilla). A propósito de un nuevo ejemplar identificado», *Spal*, 9, 2000, pp. 435-450.

⁷⁶ I. Pérez López, *Leones romanos en Hispania*, Madrid, 1999, pp. 27-31, fig. 18, donde se plantea un ensayo de reconstrucción a partir del modelo de la tumba de los *Stronnii* en Pompeya.

⁷⁷ J. Beltrán Fortes, «Leones de piedra romanos...» (nota 75), p. 441, nota 10. Sobre este tipo de monumento también recientemente: J. M. Noguera y R. Cebrián, «Escultura zoomorfa funeraria...» (nota 74), pp. 293-358.

⁷⁸ J. Beltrán y M. L. Loza, «Explotación y uso...» (nota 65), *loc. cit.*; J. Beltrán, M. L. Loza, E. Ontiveros y M. Romero, «A Study of the use...» (nota 65), *loc. cit.* No obstante, hay que matizar que en el caso de la caliza antequerana, su uso no se restringe a unos momentos tempranos anteriores a la introducción del uso del mármol en la Bética, sino que más bien nos hallamos ante un material de sustitución que tiene un uso constatado a lo largo del periodo imperial romano.

rematar este monumento, restituido por sus editores como piramidal, según los modelos más habituales en este género de edificios.⁸⁰

Las dos estatuas de *Osqua* y *Corduba* coinciden en la manera en que se ha esculpido la parte posterior de la escultura, semielaborada, concebida para ser vista de forma frontal, enmarcada en una hornacina o estructura que impediría su visión trasera. En un contexto funerario privado la escultura se identificaría con el retrato de la viuda, vestida de luto. La cronología de esta escultura, asignada en función de los contextos arqueológicos en que se han encontrado los paralelos formales más cercanos y de criterios estilísticos, apunta un momento temprano que puede situarse desde finales del siglo I a. C., en momentos augusteos, hasta la primera mitad del siglo I d. C., y se encontraría asociada con un tipo de monumento funerario, con claros precedentes itálicos, cuyo uso se ha constatado en ciudades romanas de *Hispania* en momentos tardorrepúblicanos, vinculados a la llegada de contingentes itálicos y a su adopción por parte de las nuevas oligarquías locales que asimilaban los nuevos modelos.⁸¹ En algunos casos asimismo efigiaban miembros de la *Domus Augusta*, según hemos apuntado como hipótesis en algunas representaciones de Agripina Maior.

BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V. (2007): *Greek and Roman Dress*, New York.
- Abascal, J.M.; Alberola, A.; Cebrián, R.; Hortelano, I. (2010): *Segobriga 2009. Resumen de las intervenciones arqueológicas*, Cuenca.
- Almagro Basch, M. (1986): *Segobriga (ciudad celtibérica y romana). Guía de las excavaciones y museo*, Madrid.
- Atencia Páez, R. (1980): «Inscripciones romanas imperiales atribuidas a *Antikaria*», *Baetica* 3, 81-90.
- Atencia Páez, R. (1981): «Problemática de la epigrafía antikariense», *Arqueología de Andalucía Oriental: Siete Estudios*, Málaga, 133-148.
- Atencia Páez, R.; Beltrán Fortes, J. (1989): «Nuevos fragmentos escultóricos tardorrepúblicanos de *Urso*», *Estudios sobre Urso. Colonia Iulia Genetiva*, Sevilla, 155-167.
- Blanco Freijeiro, A. (1965): «Retratos de príncipes julio-claudios en la *Baetica*», *BRAH CLVI*, 1, 89-96.
- Baena Del Alcázar, L. (1981): «El ara romana del Museo Arqueológico Municipal de Antequera», *Arqueología de Andalucía Oriental: siete estudios*, Málaga, 73-91.
- Baena Del Alcázar, L. (2000): «Tipología y funcionalidad de las esculturas femeninas vestidas de *Hispania*», en P. León y T. Nogales (coords.), *Actas de la III Reunión de Escultura Romana en Hispania*, Madrid, 1-23.
- Baena Del Alcázar, L. (2009): «Estatuas togadas y femeninas vestidas», en P. León (coord.), *El Arte romano de la Bética. La escultura*, Sevilla, 235-274.
- Baena Del Alcázar, L.; Beltrán Fortes, J. (2002): *Las esculturas romanas de la provincia de Jaén*, Murcia.
- Balil Illana, A. (1978): «Esculturas romanas de la Península Ibérica (II)», *BSAA*, XLIV, 349-374.
- Beltrán Martínez, A. (1976): *Augusto y su tiempo en la Arqueología Española*, Madrid.
- Beltrán Fortes, J. (2000): «Leones de piedra romanos de las Cabezas de San Juan (Sevilla). A propósito de un nuevo ejemplar identificado», *Spal* 9, 435-450.
- Beltrán Fortes, J. (2002): «La arquitectura funeraria en la *Hispania* meridional durante los siglos II a.C. - I d.C.», en D. Vaquerizo Gil, (ed.), *Espacios y usos funerarios en el Occidente Romano*, Córdoba I, 293-358.
- Beltrán Fortes, J. (2009): «Precedentes», en P. León (coord.), *Arte Romano de la Bética. Escultura*, Sevilla, 17-36.
- Beltrán Fortes, J. (2009): «El relieve», en P. León (coord.), *Arte Romano de la Bética. Escultura*, Sevilla, 277-306.
- Beltrán Fortes, J.; Baena Del Alcázar, L. (1996): *Arquitectura funeraria romana de la Colonia Salaria (Úbeda, Jaén). Ensayo de sistematización de los monumentos funerarios altoimperiales del alto Guadalquivir*, Sevilla.
- Beltrán Fortes, J.; Maier Allende, J.; Miranda, J.; Morena, J. A.; Rodríguez Oliva, P. (2010): *El mausoleo de los Pompeyos de Torreparedones (Baena, Córdoba). Análisis historiográfico y arqueológico*, Madrid - Baena.
- Beltrán Fortes, J.; Loza Azuaga, M. L. (e.p.): «Explotación y uso de calizas ornamentales de la provincia de Málaga durante época romana», *I Co-*

⁷⁹ L. Baena y J. Beltrán, *Las esculturas romanas de la provincia de Jaén*, Murcia, 2002, pp. 44-45.

⁸⁰ J. L. Liébana y A. B. Ruiz, «Los monumentos funerarios... (nota 15), pp. 312-315.

⁸¹ Cf., finalmente, J. Beltrán, J. Maier, J. Miranda, J. A. Morena y P. Rodríguez Oliva, *El mausoleo de los Pompeyos de Torreparedones (Baena, Córdoba). Análisis historiográfico y arqueológico*, Madrid - Baena, 2010.

- loquio de Arqueología en Carranque. Marmora romanos en Hispania* (Carranque, 2009).
- Beltrán Fortes, J.; Loza Azuaga, M. L.; Ontiveros E.; Romero, M. (e.p.): «A Study of the Use in Roman Times and a Petrographic Characterisation of the Limestone from the Western Region of 'the Surco Intrabético' in the Present-Day Province of Malaga (Spain)», *IX Internacional Conference AS-MOSIA* (Tarragona, 2009).
- Bonfante, L. (2003): *Etruscan Dress*, Baltimore.
- Boschung, D. (1989): *Die Bildnisse des Caligula*, Berlin.
- Boschung, D. (1993): *Die Bildnisse des Augustus*, Berlin.
- Boschung, D. (2002): *Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses*, Mainz am Rhein.
- Cabrera, F. De (Ms. 1679): *Descripción de la Fundación, Antigüedad, Ilustre y Grandezas de la muy noble ciudad de Antequera*, Antequera, Obra póstuma corregida y aumentada por Luis de la Cuesta. Ms. del Archivo Histórico de Antequera.
- Cascales Ayala, M. (2002): «Presente y futuro del Museo Municipal de Antequera», *Jábega* 92, 37-44.
- Corrales, P. (2001): «Oscua», *Tabula Imperii Romani. J-30: Valencia*, Madrid.
- Deschamps, L. (1995), «Les rites funéraires dans la Rome républicaine», en F. Hinard (ed.), *La mort au quotidien dans le monde romain: Actes du colloque organisé par l'Université de Paris IV, (Paris-Sorbonne 7-9 octobre 1993)*, Paris, 171-180.
- Edmonson, J.; Keith, A. (2008): *Roman Dress and the fabrics of Roman culture*, Toronto.
- Cleland, L.; Harlow, M.; Llewellyn-Jones, L. (2005): *The clothed body in the Ancient World*, Oxford.
- Etienne, R. (1958): *Le culte impérial dans la Péninsule Ibérique d'Auguste à Dioclétien*, Paris.
- Fantham, E. (2002): «The Fasti as source women's participation in Roman Cult», en G. Herbert-Brown, ed., *Ovid's Fasti. Historical Readings at its Bimillennium*, Oxford 23-46.
- Fittschen, K.; Zanker, P. (1983): *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. Kaiserinnen- und Prinzessinnenbildnisse, Frauenporträts* 3, Mainz am Rhein.
- Fuchs, M. (1987): *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum*, Mainz am Rhein.
- García y Bellido, A. (1966): «Los retratos de Livia, Drusus Minor y Germanicus de Medina Sidonia», *Mélanges d'Archeologie et d'Histoire offerts à A. Piganiol*, I, Paris, 481-494.
- Garriguet, J. A. (2001): *La imagen del poder imperial en Hispania. Tipos estatuarios*, Murcia.
- Garriguet, J. A. (2004): «Grupos estatuarios imperiales de la Bética: La evidencia escultórica y epigráfica», en T. Nogales Basarrate y L. J. Gonçalves (eds.), *IV Reunión sobre Escultura romana en Hispania*, Madrid, 67-101.
- Garriguet, J. A. (2006): «*Verba volant, Statuae (nonnumquam) manent*. Aproximación a la problemática de las estatuas funerarias romanas de *Corduba-Colonia Patricia*», *Anales de Arqueología de Córdoba* 17, vol. I, 3, pp. 195-224.
- González, J. (1999): «Tacitus, Germanicus, Piso, and the Tabula Siarensis», *American Journal of Philology* 120, fasc. 1, 123-142.
- González, J. (2002): *Tácito y las fuentes documentales: SS.CC. de honoribus Germanici decernendis*, Sevilla.
- González, J. (2008): «Epigrafía y política imperial en la Bética: la *Tabula Siarensis*», *Actas de los XVIII cursos monográficos sobre Patrimonio Histórico*, 12, Reinosa, 135-152.
- Guillén, J. (1988): *Vrbs Roma. Vida y costumbres de los romanos. I. La vida privada*, Salamanca.
- Hübner, E. (1869): *Corpus Inscriptionum Latinarum*, vol. II, Berlin.
- Kleiner, E. (1977): *Roman Group Portraiture. The Funerary Reliefs of the Late Republic and Early Empire*, New York-London.
- Kockel, V. (1993): *Porträtsreliefs stadtrömischer Grabbauten. Ein Beitrag zur Geschichte und zum Verständniss der späterepublikanisch-frühkaiserzeitlichen Privatporträts*, Mainz am Rhein.
- Larreta Zulategui, R. (1977): *Edificio de la ciudad de Antequera con las medallas antiguas halladas en ella*, Universidad de Sevilla (Memoria de Licenciatura, inédita).
- León, P. (1990): «Ornamentación escultórica y monumentalización en las ciudades de la Bética», en W. Trillmich y P. Zanker, eds., *Stadtbild und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit*, München, 367-380.
- León, P. (2001): *Retratos Romanos de la Bética*, Sevilla.
- Liébana, J. L.; Ruiz, A. B. (2006): «Los monumentos funerarios de la plaza de la Magdalena. Un sector de la necrópolis oriental de *Corduba*», *Anales de Arqueología Cordobesa* 17, I, 297-324.
- Linfert, A. (1976): *Kunstzentren hellenistischer Zeit. Studien an weiblichen Gewandfiguren*, Wiesbaden.

- López López, I. (1998): *Estatuas masculinas togadas y estatuas femeninas vestidas de colecciones cordobesas*, Córdoba.
- Mal Lara, J. De (1992): *Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla a la C.R.M. del Rey D. Felipe II: con una breve descripción de la ciudad y su tierra*, Sevilla.
- Marcks, C. (2005): *Formen Statuarischer Repräsentation von Privatpersonen in Hispanien zur Zeit der Republik und der Kaiserzeit*, Köln, 2005.
- Marin, E. (2003): «Livie à Narona», *Comptes-rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 147, 2, 957-974.
- Marin, E.; Rodá, I. (eds.) (2004): *Divo Augusto. El descubrimiento de un templo romano en Croacia*, Split.
- Marin, E.; Claridge A.; Kolega, M.; Rodà, I. (2006-2007): «Le due sculture inedite (nn. 3-4) del Augusteum di Narona: Ottavia e Antonia minor?», *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, LXXIX, 177-203.
- Neuhauser, C. (2004): *Matemáticas para ciencias*, Madrid.
- Noguera Celdrán, J. M.; Abascal Palazón, J. M.; Cebrián Fernández, R. (2008): «El programa escultórico del foro de Segobriga», en J. M. Noguera; E. Conde, (eds.), *Escultura romana en Hispania V*, Murcia, 83-343.
- Noguera Celdrán, J.M.; Rodríguez Oliva, P. (2008): «Sculptura hispánica di età repubblicana: note su generi, iconografia, usi e cronologia», en J. Uroz, J. M. Noguera y F. Coarelli, (eds.), *Iberia e Italia: modelli romani di integrazione territoriale*, Murcia, 379-453.
- Noguera Celdrán, J. M.; Cebrián Fernández, R. (2010): «Escultura zoomorfa funeraria de Segobriga: notas de tipología, estilo y cronología», en J. M. Abascal y R. Cebrián, (eds.), *Escultura romana en Hispania 6*, Murcia, 257-314.
- Núñez Paz, M. I. (1988): *Consentimiento matrimonial y divorcio en Roma*, Salamanca.
- Osuna, M. (1976): *Catálogo del Museo de Cuenca*, Madrid.
- Panzram, S. (2009): «Philipp II. Kam nur bis Sevilla... Der 'Arco de los Gigantes' in Antequera», *Espacios, usos y formas de la epigrafía hispana en épocas antigua y tardoantiguas*, Homenaje al Dr. Armin U. Stylow, Anejos de AEspA XLVIII, Mérida, 247-258.
- Pérez López, I. (1999): *Leones romanos en Hispania*, Madrid.
- Pfuhl, H. (1989): *Römische Porträtstelen in Oberitalien. Typologie und Ikonographie*, Mainz am Rhein.
- Rodríguez Oliva, P. (1985): «Un nuevo testimonio de los Hermes-retratos en la Baetica: la pilastra hermaica de Osqua (Málaga)», *Baetica* 8, 165-190.
- Romero Pérez, M. (2001): «La villa romana de la Estación, Antequera, Málaga», *Revista de Estudios Antequeranos*, 12, 235-258.
- Ruiz Osuna, A. B. (2006): «Arquitectura funeraria en la Bética: El ejemplo de las capitales conventuales», *Anales de Arqueología Cordobesa*, 2006, 17, I, 157-194.
- Ruiz Osuna, A. B. (2010): *Colonia Patricia, centro difusor de modelos: Topografía y monumentalización funerarias en Baetica*, Córdoba.
- Salisbury, J. E. (2001): *Encyclopedia of woman in the Ancient World*, Santa Barbara.
- Sallengre, A. H. De (1719): *Novus thesaurus antiquitatum romanorum, III*, Hagae- Comitum.
- Scharf, U. (1994): *Strassenkleidung der römischen Frau*, Frankfurt- Berlin-Bern-New York-Paris-Wien.
- Seberta, J. L.; Bonfante, L. (1994): *The world of Roman costume*, Madison.
- Sesé, G. (1994): *El teatro romano de Segobriga*, Universidad Complutense de Madrid (Tesis doctoral inédita).
- Simon, E. (1968): *Ara Pacis Augustae*, Greenwich.
- Taglietti, F. (1985): «Statua femminile iconica, c.d. Sulpicia Platorina», en A. Giuliano, ed., *Museo Nazionale Romano, Le Sculture* 1, 8, Roma, 510-512.
- Trillmich, W. (1984): «Beobachtungen am Bildnis der Agrippina Maior, oder Probleme und Grenzen der Typologie», *MM*, 25, 135-158.
- Trillmich, W. (1988): «Der Germanicus-Bogen in Rom und das Monument für Germanicus und Drusus in Leptis Magna. Archäologisches zur Tabula Siarensis (I 9-21)», en J. González y J. Arce, eds., *Estudios sobre la Tabula Siarensis*, Madrid, 51-60.
- Trunk, M. (1998): «Zur Bauornamentik des römischen Theaters von Segobriga», *MM*, 39, 151-175.

Recibido el 12-03-10
Aceptado el 29-09-10